

# バイロン考

—— 詩人バイロンの体質をめぐって ——

(下)

橋 爪 茂 子

## §5. バイロンの詩の言語——詩人の体質

バイロンの詩の叙述が顕示的であり、外側から解説するやり方であることは、抒情詩についても *Childe Harold* についても見られた。私はこれをバイロンの創作全般に見られる傾向だと考えている。このバイロンの詩の言語表現と、バイロンの精神構造とは、一体となって彼の詩の個性を形作るものである。

初期の抒情詩において抒情を妨げる働きをするバイロンの特徴、即ち、ロマンティックなヴィジョン達成と保持のための執念の欠除のことは前に述べた。Northrop Frye 教授は、ロマン派の詩人達の中に “uniformity of tone and mood” を創り出すことによって外部の現実に挑戦しようとする熱烈な意欲を見出し、次のように言う。

The establishing of this uniformity, and the careful excluding of anything that would dispel it, is one of the constant and typical features of the best Romantic poetry, though we may call it a dissociation of sensibility if we happen not to like it. Such a poetic technique is, psychologically, akin to magic, which also aims at bringing spiritual forces into reality through concentration on a certain type of experience.<sup>1</sup>

なお、Frye 教授は、このような性質のロマン派の詩は、リアリズムやアイロニーの侵入しない自立した理想の世界を維持しようとするロマンスに

<sup>1</sup> Northrop Frye, “The Drunken Boat: The Revolutionary Element in Romanticism,” *Romanticism Reconsidered*, ed. by Northrop Frye, Columbia University, New York, 1964, p. 11.

類似するとも言っている。ワーズワス、コウルリジ、シェリィ、キーツ等の詩の高度の集中を考えると、私は上述の Frye 教授の見解は正鵠を得ていると思う。又、教授は、ロマンティズムの特徴として、“the sense of identity with a larger power of creative energy” を挙げる。

...the Romantic poet is a part of a total process, engaged with and united to a creative power greater than his own because it includes his own. This greater creative power has a relation to him which we may call, adapting a term of Blake's, his vehicular form.<sup>1</sup>

これも又、主要なロマン派の詩人の大部分に該当する観察である。このような Frye 教授の見解に同意するにつけても、ロマン派の大立物の一人であるバイロンが如何にロマン派の典型的な枠を大きく外れるかを痛感せざるを得ない。

そう言えば、Frye 教授は第一の引用に続いて、“empirical and observant attitude” を必要とする小説にはロマンティズムは適合しないと付言していることが思い起こされる。バイロンの傑作 *Don Juan* が何と小説的であることか。ロマンス的書き出しの *Childe Harold* が何と忽ちのうちにロマンスの型をはみ出してしまうことか。余分の物を一切排除して一つの統合された世界を創り上げること、自己よりも大いなる力との合一に陶醉し切ること——これは、*Childe Harold* の雑多なエネルギーの発散が証明するように、バイロンという人間の現実的な醒めたところのある性質には合わないことであつたと、私は推測する。初期抒情詩の中に、ロマンティックな主題に加えて、希望と幻滅、肯定と否定という基本的パターンまでありながら、両者の激しい相剋と、その中でロマンティックなヴィジョンを保持しようとすることから生じる緊張とを欠き、現実受容に傾いて、結局は統合の魔術が成立しないこと。*Childe Harold* が、物語とは言うものの甚だ弛い形の中に、交錯する様々の観点や態度や気分を次々に綴って行くこと。この二つは、まさしく同一のバイロンの基本的精神構造に由来するのである。

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 14.

それでは、このような精神構造を持った詩人の書く詩の言葉は、一体どのような特色を持っているであろうか。言葉の機能の仕方は、又イメージリの特徴は、どうであろうか。言語学的アプローチは私には及ばぬところであり、私は今極めて素朴な観察を述べようと思う。

さて、ロマン派の詩は啓蒙主義後の詩であると、かつての著書の中で Langbaum 教授は言っている。<sup>1</sup> その意味はこうである。啓蒙主義時代の後に来たロマン主義者は、合理主義によって理想が成就するわけではないことを知ってはいるが、さりとて啓蒙以前の懐疑を知らぬ心を持ち得ない。ロマン主義者が否定したことのない者や否定したきり再肯定し得ない者と根本的に異なるのは、彼が否定と再肯定という二段のプロセスを経ることにある、というのが Langbaum 教授の主張であった。確かに、ロマン派の詩人達が人間とはどのようなものであるか（どんなに脆く愚かしく醜くあり得るか、又どんなに美しく高貴であり得る可能性を秘めているかなど）を知り、そうした人間を確固たる位置につけるために精一杯の努力を払ったのは、他人の教える信仰や体系によってではなく、彼等自身の個人的経験を通してであった。優れたロマン派の詩は、往々にして、苦しく悩ましくも又甘美な、その密度の高いプロセスが詩に結晶したものであらうと私は思う。この種の詩の典型的な要素は、激しく対立する二極の葛藤と、それを超えて一つの崇高な統合と調和とを実現しようとする言葉の魔術とであらう。ティンタン寺院上流のワイ河畔再訪の詩行にしても、ナイティンゲールのオードにしても、至福の願望（あるいは信念）と冷い現実の認識とが強度の緊張と陶醉を伴いつつ交錯するうちに、二つの対立するものが溶解して一つの詩の世界の中に封じ込められるかの如くである。これは成功したロマン派の詩の一つの典型的なパターンであらう。前者は緑の風景の中に、後者は夜の薄闇の中に、すべてを塗りこめてしまう。

部分的には鋭い対比や矛盾や逆説に満ちながら、全体として一つのムー

---

<sup>1</sup> Robert Langbaum, *Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, Chatto and Windus, 1957. Cf. "Introduction: Romanticism as a Modern Tradition."

ドに統合するのは、至難の業である。ましてや、万人の受入れる既成の価値によらずして詩人個人が自ら創り出すものに頼るとすれば、詩人の言葉の果たす機能は限りなく大きいはずである。この——Frye 教授の言葉を借りれば、魔法の役割を果たす——言葉は、表面はどんなに素朴であろうと、よほど陰影、暗示、含蓄の豊かなものでなければならない。ここで、第三節で行なったバイロンの “I would I were a careless child” と、キーツのナイティンゲールのオードとの比較を思い出してみよう。バイロンの詩にも如何にもロマンティックな抒情詩にありそうなイメージや語彙が揃っている。曰く、highland cave, dark'ning shades, dream, visionary scene of bliss, beam, heart, hopes, lovely woman, bosom, sigh, woe, sullen glen, gloom, darken'd mind, heaven 等々。道具立ては十分揃っているのである。それでいて、結果としてはキーツのオードのように深い感情と恍惚の境地を創り出さないのは、従って読者の全霊を捉えるほどの牽引力を持たないのは、未熟のせいと言えればそれまでであるが、バイロンの精神構造と共に言葉の機能の仕方が違うのだということを認めざるを得ない。似通ったイメージや語彙を持つキーツのオードの言葉が織りなす、密度の高い、殆んど有機的と言ってよい程の効果と比較するとき、バイロンの言葉は何と単純な各個の働きしかないことであろうか。詩の各部の語句やイメージが、強化にせよ排反にせよ緊密に相互作用し合うことによって醸し出す、複雑あるいは微妙ななムードや、豊かな意味含蓄は無い。又、対位するものの間に起こる緊張やバランスの妙も無い。キーツの詩行の奥には、人間の経験や感情の手応えが重いのに、バイロンの整った詩行には、極言すれば、文字面だけのことしか無い。(人生経験の未だ浅い少年の試作に対し過大な要求をして難詰するようで気が咎めないではないが、この一篇がバイロンの全体としての特徴をよく表わしていることに変わりはないと思うのである。) それがバイロンの抒情詩の物足りなさであり、精神構造と同様、言語の機能においてもバイロンはロマン派の他の大詩人達、殊にワーズワスやキーツ、に見られる特徴を欠いているのである。

早くも *Hours of Idleness* の洗練された整い振りが示したように、バイ

ロンは天性言葉の巧み過ぎる程巧みな詩人である。しかしながら、無論高められ誇張され修辞化されてはいても、彼の詩の言葉は多分に常識人の、平凡人のそれであると思われてならない。文は人なりと言う。あれ程ロマンティックな問題意識と情熱に溢れた人でありながら、常識的日常を超えた高度の緊張や陶酔を、より大いなる存在に自己を合一した状態又は合一せんとする希求を、バイロンは持続し得ない。キーツの如く同じ瞬間に夢と現実の両方に跨って、両世界の境を除いた一つの詩の世界に浸るような真似はできない。夢を実現する強烈な願望を維持するためには、バイロンは余りに自分自身及び人生の現実を知り過ぎていたのだとも解釈できよう。懐かしげに夢を語った後は境を越えて現実に戻り、夢は夢、現実が現実として動かし難いと潔く割り切ってしまう。彼にとっては、対立するものの一つを強いて排除する必然性も無ければ、統合への衝動も無いのではあるまいか。このような精神は、必然的に言語や表現に反映せずにはおかない。情熱的でありながら醒めたところのあるこの詩人の言葉は、幻を見る人 (visionary) の言葉ではなく、概してコメントの言葉である。エソテリックとは言わぬまでも、神秘の漂うことを一つの重要な特徴とするロマン派の巨匠に数えられるこの人は、エキソテリックであることが平気なロマンティックである。魔力を欠くと言い、顛倒的であると言ったのは、結局はこういうことなのである。

コメントの言葉ということは、一見ロマンティックな抒情詩や、物語詩の中の感情を述べる部分についても、しばしばあてはまる。初期の *Hours of Idleness* を見ると、格言風の巧妙な言い廻し、機智に富んだ弁舌、論理に叶った趣旨が目につく。

That fame, and that memory, still will he cherish ;

He vows that he ne'er will disgrace your renown :

Like you will he live, or like you will he perish ;

When decay'd, may he mingle his dust with your own !

(“ On Leaving Newstead Abbey,” ll. 29—32)

上に引いた詩行も、綺麗に韻を踏み、しっかりした言葉遣いで、いわば十八世紀風の雄弁の感がある。最上のロマンティック抒情詩であるために

は、余りにも所信表明まがいと言わねばならぬ。引用第三行の前半と後半の均整などは、論理によって成立つ詩の一つの型であろう。又、

If thus, when to my heart embraced,  
No pleasure in your eyes is traced,  
You may be prudent, fair, and *chaste*,  
But ah! my girl, *you do not love*.

(“To Caroline,” ll. 45—8)

は女性への想いを主題とするが、その言葉は非常に知的である。十八世紀風であったり形而上詩的であったりすることは何ら非難されるべき筋合ではないが、こういった特徴はロマンティックな抒情詩人になり切れないバイロンの性格を示している点に注意したいのである。

ハロルドが母や妹(?)にも別れさえ告げずに故郷を立去る時の心中を述べる一節は、むしろ感傷的と言える。

Yet deem not thence his breast a breast of steel:  
Ye, who have known what 't is to dote upon  
A few dear objects, will in sadness feel  
Such partings break the heart they fondly hope to heal.

(I. X, 87—90)

heart, breast, dear, sadness, feel, fondly など直接に感情と結びつく単語の続出がそうさせるのであろうが、それにしては深く感情に訴える書き方ではない。表現はむしろ散文的で、言葉の裏に詩的な衝撃力は潜在しない。語彙の問題は別として、用いられた語の機能は概して修辭的であり、魔術的な効力は発揮しないのである。これは半ば長詩や物語詩の宿命であろう。しかしながら、先に抒情詩について見た、あの内面のことを外的に描写する傾向を考え合わせると、物語であるためにバイロンが殊更論理的な説明を試みたとは受取れない。そうではなくて、もともとバイロンは物語に向くような表現が強味だということであろう。端的に言えば、バイロンの用語法は推論的であると思う。従って、たとえばワーズワスの *Lucy poems* のあるものがやってのけたような、極度に抑えた僅かの語——それも大部分は平凡な語である——の裏に無限の感情の奥行が広がるという

ような効果は、バイロンのよくするところではない。彼の詩は、余りに説明十分なのである。

バイロンの表現の一つの特徴として、総じて彼が外形描写に優れることを挙げたい。具体的な外界物の描写のみならず、抽象的なことでさえも彼は巧みに外面的に描いてのける。従って、心の奥深くの意識下に潜む暗い世界を探る仕事は彼には向かない。ワーズワスの「不滅」のオードの IX、

... those obstinate questionings  
Of sense and outward things,  
Fallings from us, vanishings ;

(ll. 142—4)

の如き世界は彼には期待できない。ハロルドを語る語り手のように、心情をも知的に説明することを得手とする詩人のことである。個人の内的経験を心の震きまでそのままに伝達するのではなくて、一般的な論理で語るのが彼のやり方である。それが抒情詩の中でなされるとき往々にして押しつけの印象となり、人物像を描く際にはポーズと受取られ兼ねないのだと思う。バイロンの言葉はむしろ外形的描写に適しているのではなからうか。

Who can appease like her a lover's ghost?  
Who can avenge so well a leader's fall?  
What maid retrieve when man's flush'd hope is lost?  
Who hang so fiercely on the flying Gaul,  
Foil'd by a woman's hand, before a tatter'd wall?

(*Childe Harold*, I. lvi, 580—4)

と、修辭的疑問を畳みかけて英雄的なスペインの乙女を讃えるとき、彼女の勇武と詩人の熱血の情が伝わるのである。同じく *Childe Harold* 第三巻のワテルローの戦いにしても、東洋の物語の活劇場面にしても、バイロンの事件の叙述は生き生きとしている。

バイロンの外形的な叙述は、くっきりとしたイメージの輪郭の明快さによって支えられている。一様に緑の風景の中に封じ込められたワイ河畔の詩の風景、ナイティンゲールのオードの芳香漂う小暗い林——こうした境界を分ち難く一つに溶け合った世界はバイロンの式的ではない。

次に引くのは、1817年バイロンが円熟にさしかかった時期の、最も美しいロマンティックな抒情詩である。それでも調子はきびきびとして、数少ないイメージは誠に明快、殆んど感覚性を感じない程である。

So we'll go no more a roving  
So late into the night,  
Though the heart be still as loving,  
And the moon be still as bright.

For the sword outwears its sheath,  
And the soul wears out the breast,  
And the heart must pause to breathe,  
And Love itself have rest.

Though the night was made for loving,  
And the day returns too soon,  
Yet we'll go no more a roving  
By the light of the moon.

(“ So we'll go no more a roving ”)

多くの場合バイロンのイメージは殆んど視覚のみに限られるが、それら視覚的イメージも、大概はそれぞれがはっきりとその輪郭を保って居り、数個が互いに溶け合って朦朧な微妙さを醸し出すことはない。しかも、実生活においては他のどのロマン派の詩人よりも官能の生活に浸ったはずのバイロンの詩的イメージは、不思議な程官能はおろか、感覚性を感じさせないのである。もう一つ、バイロンの絶妙に近い一節を *Hebrew Melodies* (1815) から引いてみよう。

She walks in beauty, like the night  
Of cloudless climes and starry skies ;  
And all that's best of dark and bright  
Meet in her aspect and her eyes :  
Thus mellow'd to that tender light  
Which heaven to gaudy day denies.

(“ She walks in beauty,” ll. 1—6)

珍らしくもここには光と影の混和の美しさがあり、“mellow'd” がその光



の得も言われる柔らかさを表現する。しかし、この女人の身に漂う美しさは、夜空に輝く星、暗黒と輝きという明快に対比したイメージである。第二連に入って「漆黒の髪毛」が加わり、第三連に入って頬に「輝く色」が仄かな紅を想像させるのみである。その上、この詩は第二連の後半から急速に視覚からも遠のき、抽象と、もっと悪いことにはモラルにまで傾斜してしまう。<sup>1</sup>

Where [o'er her face] thoughts serenely sweet express  
How pure, how dear their dwelling-place.

And on that cheek, and o'er that brow,  
So soft, so calm, yet eloquent,  
The smiles that win, the tints that glow,  
But tell of days in goodness spent,  
A mind at peace with all below,  
A heart whose love is innocent!

(ll. 7—18)

“So we'll go no more a roving”の夜も、月も、剣も、鞘も、感覚に訴えるイメージとしてよりは、むしろ観念として働く。詩の言葉の効果に関する限り、ロマン派の詩人の中でこれくらい抽象と観念の人は稀であろう。

情熱の詩人と言われるバイロンの詩の体質が、感覚的であるよりもむしろ概念的、知的であることは、自然の眺めを前にした感動をうたった次の一節によく表われている。レマン湖畔の夕暮のうた、

Ye stars, which are the poetry of heaven!  
If in your bright leaves we would read the fate  
Of men and empires,—'tis to be forgiven,  
That in our aspirations to be great,  
Our destinies o'erleap their mortal state,  
And claim a kindred with you; for ye are  
A beauty and a mystery, and create

<sup>1</sup> 詩の後半は、神秘的な前半の美を、例の内面を外形的に顕示する衝動から来る説教臭によって損ってしまった失敗例であると思う。

In us such love and reverence from afar  
That fortune, fame, power, life, have named themselves a star.  
(*Childe Harold*, III. lxxxviii, 823—32)

は、壮大な詩である。星が天の詩であるという言葉は美しい。だが、このように星に呼びかけるとき、星は天に輝く美しいものという概念が前提となっているようであって、少くとも詩に表われる限りでは、その美が感覚的に捉えられ伝達されているとは言えない。しかし私は、この際そのことが些かでも詩の価値を減じるとは思わない。何故ならば、詩人は彼一個の内心の感情を表現しているのではなく、奇妙に全知の目で宇宙の中の人間という不思議な存在を眺めているのであるから。

瞑想的な概念の詩はバイロンの作品に往々見られる。Manfred が館の窓から夕陽を眺めて思いに耽りつつ、太陽に別れを告げる場面もその一例である。

Glorious Orb! the idol  
Of early nature, and the vigorous race  
Of undiseased mankind, . . .  
Most glorious orb! that wert a worship, ere  
The mystery of thy making was reveal'd!  
Thou earliest minister of the Almighty,  
    . . . Thou material God!  
And representative of the Unknown, . . .

(*Manfred*, III. ii. 174—186)

という太陽の修辭の羅列を見れば、概念がどんなに大きな比重を占めているかが分る。概念の詩は、言葉の感覚的な重みや微妙な意味含蓄、魔術的な言葉の機能に依るところが少ない。概念そのものが詩的なのであるから。バイロンの著作がヨーロッパを始め外国で非常な影響力と評価を得たのは、確実にそのためでもあっただろう。

バイロンの作品の中に出て来る海の描写は、殆んど例外なく読者の心を弾ませる程印象的であり、バイロンの表現の特徴を一層明白に示してくれる。足が悪いというコンプレックスを背負ったバイロンが少年時代から好ん

で行なったスポーツが水泳であったせいか、彼は殊の外海を好んだようである。それが自ずと反映するのかどうかは知らないが、何にせよ、彼の描く海は心の躍動を伝える。実際には格別に感覚的な表現があるわけではないのだが。

Once more upon the waters, yet once more !  
And the waves bound beneath me as a steed  
That knows his rider. Welcome to their roar !  
Swift be their guidance wheresoe'er it lead !  
Though the strain'd mast should quiver as a reed,  
And the rent canvass fluttering strew the gale,  
Still must I on ; . . .

(*Childe Harold*, III. ii. 10—16)

躍る波、風に揺らぐマストや帆を主として直喩を用いて通俗に描いているが、男性的な血の騒ぎがよく伝えられる。通俗は不思議にバイロンのエネルギーを表わし得るのである。次いで詩人は、その波のまにまにさすらいの旅を続ける我が身を藻にたとえる。

. . . for I am as a weed,  
Flung from the rock on Ocean's foam to sail  
Where'er the surge may sweep, the tempest's breath prevail.

(16—18)

そのあてどない流浪の詩人の境遇を一幅の美しい絵に描いているが、バイロンはその心情を深く掘り下げることが試みない。感覚に頼って内面を手探りするような経験の詩はバイロンのものではない。彼は多くの場合(直接の外形描写の場合はその必要もないが) 比喻、それも主として直喩を用いて説明する。その比喻は通常外形的であったり概念的であったりするから、繊細な感情や捉え難く微妙な心の陰影の伝達には適さない。従って、非常に独創的な知的な観察や比喻を除いては、なまじっかの比喻を用いた心情や心境の説明よりは、外的描写に徹する時のほうが、表現としては遙かに力がある。殊に、海などの広々とした風景描写は時に抜群である。

' O'er the glad waters of the dark blue sea,  
Our thoughts as boundless and our souls as free,

Far as the breeze can bear, the billows foam,  
Survey our empire and behold our home! . . . ’

(*The Corsair*, Canto I, i, 1—4)

血の湧くような海賊の世界を呼び起こすのは、命令法の叫びが心を引きずり込むせいもあるが、それだけではない。イメージの点で特に個性的でも感覚的でもなく、至って通俗的でありながら、紺青と白波の明確な対比と、広々と延びた海の線とが爽快さを誘うのである。曖昧な形や色は何一つ無い。同じく、以下のギリシャの海の夕景も、荘重で修辭的な文体が陳腐とはならず、輝かしい金色の眺めを堂々とうたう。

Slow sinks, more lovely ere his race be run,  
Along Morea’s hills the setting sun;  
Not, as in northern climes, obscurely bright,  
But one unclouded blaze of living light!  
O’er the hush’d deep the yellow beam he throws,  
Gilds the green wave that trembles as it glows.

(*The Corsair*, III, i, 1—6)

山々と夕陽と、海面と岩と島と山影と——それぞれがくっきりとして、均整のとれた古典ギリシャ世界への憧れを掻き立てんばかりである。「北方の朧ろな輝きならぬ、生きた光の曇らぬ焰」は、端無くもバイロンのイメージャリの特徴をそのまま言い表わし得ている。朧ろ、朦朧、曖昧を排して、くっきりとした輪郭と色彩が広がるときに、バイロンの風景は冴える。バイロンにしても、この世に朧ろなもの、微妙なもの、神秘的なものが存在することの認識はあるに違いないが、そうしたものを内へ奥へと追求するのは、彼の気質にも詩の質にも合わないのである。直喩の多いこと、共感覚や象徴の見られないことなどは、前に述べたバイロンの概念的な詩の質からすれば不思議ではない。人物の性格や心理や感情の描写分析が直截で、細かい感情の襞や心理の陰影を感覚的に伝えることをせず、「…と思った」とか「心に暗い影があった」式の表現をし勝ちな人のことである。地下に潜り地上をくねり洞穴に流れ込む水流のある奇妙な地形の“Kubla Khan”の世界や、地底と天と水中を行くエンディミオンの cave of quietude の

無気味さは、バイロンの描く風景には出て来ないはずである。

このように、海の描写が典型的に示すバイロンの風景は、朦朧と一つに霞むことのない広大なパノラマであることが分る。一体に、バイロンの詩の技法は、概して生一本な普通のロマン派の詩とは趣きを異にする。彼の得意とするパラドクス、誇張、対照法、機智、ベイスス等は諷刺詩やバーレスクの常套手段であり、最終的にはすべてを一樣に塗り込めようとするロマン派の詩の魔術とはむしろ逆の作用をする。好んでこうした技法を用いたということは、彼の精神構造の反映でもあろう。あらゆる点で、余分なものを排除して一つに融合した一様性よりも、多様なものが各々の輪郭を明確に保った雑多な併置の方を、バイロンは好むように思われる——たとえそれらが必然的関連の無いものでも、又時には相反するものであろうとも。<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Childe Harold* の物語の形の弛さは、まさにバイロンのそうした好みに従っている。到るところで詩人は自由に感慨やコメントを挟むが、それらは互いに一貫しているとも限らない。彼は自分の持つ様々な面——情熱家、理想家、現実主義者、皮肉な傍観者、感傷家——を織り込む。従って、女性に対する態度一つ取ってみても、“*To Ianthe*”での少女の無垢な美しさへの憧れといったわりと愛情とか、

Oh Love! young Love! bound in thy rosy band,  
Let sage or cynic prattle as he will,  
These hours, and only these, redeem Life's years of ill!

(II. lxxxix, 771—3)

の若い愛の讃美とかと並んで、先に引いた“*Maidens, like moths, are ever caught by glare*” (Canto I, ix, l. 80) とか“*Good Night*”の歌の第八連の女の心変りを見る冷い目とかが同居するのである。

When all is won that all desire to woo,  
The paltry prize is hardly worth the cost:  
Youth wasted, minds degraded, honour lost,  
These are thy fruits, successful Passion, these!

(II. xxxv, 309—12)

のように、たとえ愛を得られるにしても、その報酬は支払う代価には合わぬものだという、しらせ切った姿勢もある。およそ相反するこれらの態度が共存することには何の言い訳も要らない。バイロンにとって、どれも人生の真実であることに違いはないのである。バイロンは、あることに関して真実は唯一つとして一つの観点に固執することはない。そこで、彼の詩は、断片を様々に並べ繋いで、ちょうど彼の風景がパノラマ的であるように、人生のパノラマとなるのである。*Don Juan*はその傾向を更に押し進めたものであろう。

ワーズワスとバイロンからそれぞれの印象的な風景を取上げて比較してみるのも、バイロンの特徴を一層明瞭にするのに役立つであろう。*The Prelude* の中に、ワーズワスが日の出を迎えに Snowdon 山頂に登った時のことを記した一節がある。月光下の頂上に立つと、足下の霧の海から峰々が頭をのぞかせ、彼方では霧の海が実の海へと混り合う。その霧の中にぽかりと開いた一つの裂け目から、ごうごうたる無数の水音が一つの声となって立ち昇る。

The universal spectacle throughout  
Was shaped for admiration and delight,  
Grand in itself alone, but in that breach  
Through which the homeless voice of waters rose,  
That dark deep thoroughfare had Nature lodg'd  
The Soul, the Imagination of the whole.

(1805-6 Ed., Book XIII, 60-65)

この壮大な眺めは、山と霧とが配置された唯のパノラマではない。渾然と溶け合った霧の山頂風景は、人間の想像力が凝縮された内的世界を象徴する心象風景となっているのである。

さて、*Childe Harold* 第三巻のレマン湖畔の描写は、バイロンとしては可能な限り超絶的自然観に接近したケースである。

Clear, placid Leman! thy contrasted lake,  
With the wild world I dwelt in, is a thing  
Which warns me with its stillness to forsake  
Earth's troubled waters for a purer spring.

\* \* \*

It is the hush of night, and all between  
Thy margin and the mountains, dusk, yet clear,  
Mellow'd and mingling, yet distinctly seen,  
Save darken'd Jura, whose cap't heights appear  
Precipitously steep! and drawing near,  
There breathes a living fragrance from the shore,

Drops the light drip of the suspended oar,  
Or chirps the grasshopper one good-night carol more!—

(lxxv, 797—lxxxvi, 814)

バイロンの自然描写としては、恐らくこれは最高に繊細で情緒的、最大限に感覚的であろうと思う。しかしこの稀な場合でさえ、風景は数個のイメージを “dusk, yet clear”, “mingling, yet distinctly seen” に並列したパノラマである。殆んど論理を超えたスノウドン山頂の衝撃的啓示はもとより、ワイ河畔の緑の風景の中に成就される精神の高揚や、ナイティンゲールの林の恍惚も、ここには存在しない。風景は象徴ではなく飽くまでも地上の景観であり、それを叙する言葉は、知性や論理の世界に属する言葉である。

以上この節において、バイロンが感覚の詩人であるよりは概念の詩人であり、表現が顕示的であり、明確な輪郭を持つ外形的な描写に優れることを観察して来た。こうした特徴の故にバイロンが詩的でないなどとは私は毛頭思わない。マンフレッドの人間観

—Beautiful!

How beautiful is all this visible world!  
How glorious in its action and itself!  
But we, who name ourselves its sovereigns, we,  
Half dust, half deity, alike unfit  
To sink, or soar, with our mix'd essence make  
A conflict of its elements, and breathe  
The breath of degradation and of pride,  
Contending with low wants and lofty will,  
Till our mortality predominates, . . .

(I. ii. 297—306)

は決して独創的ではないが、ハムレットの独白が詩的であるように、これも詩的である。ただ、詩的といっても、ワーズワス、コウルリジ、キーツ等と比較して、詩の質が歴然と違うことは否定のしようがない。レマン湖畔の描写には視覚、臭覚、聴覚のイメージが整っていて、本当に美しい。だが、骨太な感じのバイロンの詩には、遣る瀬なく魂に喰い込むような、感

覺に深く滲み通るような魔力は無い。思想も哲学も含まぬ秋の描写そのものであるキーツの「秋に寄せる」オードが、何と繊細で、何と密度高く、とろりと溢れる蜜や滲み出る林檎汁のように豊醇で、静かな秋の夕暮の寂しさのように余韻を残して消えて行くことか。同じロマン派でも、この二人の資質は極端にかけ離れている。

精神構造の面でも言語の面でもロマン派の他の詩人達の持つある種の重要な特徴を欠き、彼等の持たない特徴を持つということは、マイナスにもプラスにもなるはずである。型破りなこの詩人は、ロマンティック抒情詩の絶品は書けないかもしれない。しかし、抒情詩の雰囲気をごわすような彼の詩の性質は、他の形で有効に生かされる可能性を持つに違いないのである。*Childe Harold* は全体としての仕上げは粗く、欠点もあるが、潜在的可能性に興味を起こさせるだけのエネルギーを放射している。

バイロンの天賦の質は貴重である。彼は、情熱的で極めてロマンティックな問題意識を有する一方で、非常に醒めた詩人でもある。醒めたということには幾つかの面が考えられよう——知的であること、現実的であること、物を突き放して見る滑稽の精神があること、など。詩の初めの意味は魔術的であったと言われるが、ロマン派の詩の超絶とか陶醉とかはそれに繋がるものであろう。しかし、醒めた人はそのような日常を超えた特殊の境地を追い続けることはしない。その意味では極く通常の間人と言える。だが、醒めているということが上述の諸面を備えているとすれば、ロマンティックな意識や情熱を持ちながら醒めているというのは一個の人として容易なことではあるまい。バイロンは、その幅の広さにおいて他のどの詩人にも勝る、非凡な普通の人と言うべきであらう。成る程、ロマンティックな執念の欠除は現実受容へ、現実受容は投げ遣りへと傾く恐れは無くはない。だが逆に、現実に目を閉ざすことなく、願望のフィルターをかけて物を見る自己欺瞞や狂熱に甘んじない、勇氣と正直さでもあり得るのだ。生一本に統合を求めず、多種多様な物を雜然と併置して気かけぬバイロンの詩は、ロマンティシズムとリアリズム、抒情性と知性という異った要



素を一つの作品の中に合わせ持つことができるのではなかろうか。しかし、そのためには、抒情詩としての弱点、物語詩としての欠点を克服できる形式を見出さねばならない。その方向を見るために、*Childe Harold* の第三卷以後の執筆が始められたときに現われるバイロンの変化が手掛かりになるであろう。

#### § 6. *Childe Harold* 後半の変化——語り手の立場を中心に

第四節で、*Childe Harold* が物語形式であることが、抒情詩では弱点となり勝ちなバイロンの特徴を気にならなくさせること、しかし、語り手の立場の混乱がポーズめいた印象を与える場合もあること、を述べておいた。第一、二巻の語り口は、無器用というか、無頓着である。作者は表面的には飽く迄もハロルドの物語の客観的語り手の立場を取るが、無意識のうちに主人公と一体化し、熱中すると主人公を殆んど忘れかけてしまう。作者と主人公との関係について作者自身が中途半端な気持で居たことは、第一、二巻出版の際に付した序文の「作品にある程度まとまりを与えるために架空の人物を導入した」という弁解めいた説明にも窺える。そうして、主人公は想像の産物であると繰返し弁明したにもかかわらず、<sup>1</sup> ハロルド即ちバイロンという、友人や読者の推察を変えることさえできなかった。

しかし、第三卷及び第四卷でのバイロンの態度は違う。ロンドンの華かな社交生活、結婚、妻との不和と別居、それにまつわるスキャンダルを経て、追われるが如くに故国を逃れた旅の途中で第三卷を書き始めたとき、彼はもはや以前の無器用な客観的語り手の振りを捨てている。i~vii のスタンザで、バイロンははっきりと自分自身の声で自らを語る。妻の許に残した愛娘への呼びかけ

---

<sup>1</sup> バイロンはハロルドと自分とが同一視されることをひどく気にしたようである。Cf. Leslie A. Marchand, *Byron: A Biography*. Alfred A. Knopf, New York, 1957. Vol. I, p. 302.

Is thy face like thy mother's, my fair child,  
Ada, sole daughter of my house and heart?

(i, 1—2)

で始まる冒頭のスタンザは、飾り気なく、又、感情に満ちている。次に、馬を駆る騎手のように波上を進み行く心境を述べた後、先にうたって世に問うた第一、二巻のテーマを彼自身の内奥の問題と結びつける。

In my youth's summer I did sing of One,  
The wandering outlaw of his own dark mind;  
Again I seize the theme, then but begun,  
And bear it with me, as the rushing wind  
Bears the cloud onwards: in that Tale I find  
The furrows of long thought, and dried-up tears,  
Which, ebbing, leave a sterile track behind,  
O'er which all heavily the journeying years  
Plod the last sands of life,—where not a flower appears.

(iii, 19—27)

顧れば、第一、二巻も、結局は詩人自身の思考と感情の遍歴の跡に他ならない。だが、今第三巻の開始にあたって、自分自身にとっての作品の意味や、作品における作者の立場の認識は、前とは比較にならない程前進している。以下の引用が示す通り、第三巻の詩人は、*Childe Harold* の創作が自分にとって如何に貴重な捌け口であるかを意識しているのみならず、ハロルドの物語に入る前に、作品の冒頭で堂々とそれを告白というか宣言するのである。それだけバイロンの態度の中途半端さは改まったわけである。悪く言えば作者の居直りかもしれないが、自分自身を赤裸々に直視し表明する正直さに徹したと言うべきであろう。

今、これ迄になく真実味の響く詩人自身の声は、現在の彼の心境と、その状況下で創作が彼にとって持つ意味とをはっきりと伝える。今、彼がこの物語を語り続けるのは、

So that it wean me from the weary dream  
Of selfish grief or gladness—so it fling  
Forgetfulness around me—it shall seem  
To me, though to none else, a not ungrateful theme.

(iv, 33—6)

即ち、個人的感情の忘却を求めてなのである。年にも似ず彼の心は人生経験に老い込んで、もはや何物にも驚嘆し得ない。この世の愛も悲しみも、名声も野心も戦いも、彼の心の臓まで鋭い刃で刺し貫くことはないと言は彼が言う。それは人生の知恵、自己保存の本能なのであろうか。とにかく、そのような情況に至ってこそ、人は

Why thought seeks refuge in lone caves, yet rife  
With airy images, and shapes which dwell  
Still unimpaired, though old, in the soul's haunted cell.

(v, 43—5)

を理解できるのだと、バイロンは言うのである。苦悩の果てに現実の何物にも心が動じなくなるとき、思いは魂の内奥の想像の世界に逃れ、そこで、より強烈な生命を生きる。

'Tis to create, and in creating live  
A being more intense, that we endow  
The life we image, even as I do now.

(vi, 46—9)

文字通りバイロンが人間界の現象に興味を失ったとは私は思わないが、一方、浮世の荒波に疲れ挫折した心が活動の場所を求めて想像に向かう瞬間の真実をバイロンが語っていることは信じられる。この言葉と、バイロンが書き残した作品とが、彼が真に作家であったことの証しである。こうなれば、もはや詩人は決して“lighter hours of a young man”の手すさびで書いているのではない。彼は詩人としての自分のすべてをこの作品に投入している。

What am I? Nothing: but not so art thou,  
Soul of my thought! with whom I traverse earth,  
Invisible but gazing, as I glow  
Mix'd with thy spirit, blended with thy birth,  
And feeling still with thee in my crush'd feelings' dearth.

(vi, 50—54)

モデル問題などとは全く別の意味で、今やバイロンは自分と自分の創った主人公との一体化を進んで認める。以前のぎごちない客観的語り手の立場

を放棄して、自分自身の声で語る衝動に従おうとしたとき、彼は真の創造に近づいた。ハロルドのために仕立てられた背景やロマンス風の物語は、今はもう大した意味を持たない。ハロルドは殆んど完全にバイロンの影の分身と化しているのである。作者と作中人物との関係は、文学のジャンルにより、作家の個性により、個々の作品により、直接的であったりなかったり、密着していたり離れていたたりするが、この物語詩の唯一の作中人物というべき主人公と作者との関係は、最も密接なものであろう。

さて、こうしたバイロンの創作の姿勢の変化は、ハロルドの物語にどのような結果をもたらしたであろうか。先ず、語り手の立場の変化が物語としての統一にどのように響くかという問題である。純粹に物語の形式の観点から言えば、語り手が客観性を放棄することは、唯でさえ弛い物語詩の弛さに一層拍車をかけて、物語を混乱させはしないかと危惧される。しかし、ますます普通の物語の形からは遠ざかるものの、実際にはかえって話もすっきりする。何故ならば、ハロルドの物語の形をとっていても、その実時折りハロルドを離れていて、又唐突にハロルドへと戻り、それまでのことをハロルドに関連づける、例の第一、二巻の不自然さが無くて済むからである。

次に、作品の態度の変化が言葉の響きにどのように反映するかである。先に、第三巻の i~vi のバイロンの言葉を引用したが、その詩人の声に私はそれ迄にない真実味を感じ取った。自分の内心を語る彼の声からはポーズめいた感じは消えている。真の苦悩を体験したせいか、自己表現とはいいながら、今彼が語る言葉は、他人に対する顕示であるよりも、先ず第一に自分自身に向けた自己分析になっているからであろうか。第一、二巻の客観的語り手が外側からハロルドの心境を説明したのよりは、第三巻以後で客観的な観点の装いを捨てて詩人が自分自身の心境を分析するほうが、遙かに真摯に響き、説得力を持つ。

And thus, untaught in youth my heart to tame,  
My springs of life were poison'd. 'Tis too late!  
Yet am I changed; though still enough the same

In strength to bear what time can not abate,  
And feed on bitter fruits without accusing Fate.

(III. vii, 59-63)

の叙述の仕方を考えてみると、イメージは感覚性に乏しく抽象的であり、概念的な理性の言葉で語られていることは以前と変わらない。それにもかかわらず、バイロンの経験した苦悩と、その苦悩の深みにおいて到達した一種の冷静さとが、偽りないものとして読者に訴えるのである。<sup>1</sup> それは、第一巻で語り手が語った主人公の心理や性格の説明

Yet oft-times in his maddest mirthful mood  
Strange pangs would flash along Childe Harold's brow,  
As if the memory of some daily feud  
Or disappointed passion lurk'd below:  
But this none knew, nor haply cared to know;  
For his was not that open, artless soul  
That feels relief by bidding sorrow flow,  
Nor sought he friend to counsel or condole,  
Whate'er this grief mote be which he could not control.

(I. viii, 64-72)

と比較してみても分る。無論、ポーズめいた感じがすっかり消えたことの原因は、語り手の姿勢(あるいは詩人と主人公との関係)の変化だけにあると片付けられはしない。彼が第二巻と第三巻との間の数年間に通常の人何層倍もの事件や人間関係を経験したことを思えば、前のバイロンと後のバイロンとの内面的な差の大きさは明らかである。それ故、第三巻で自己を語る作者の声と、第一巻でハロルドを語る作者の声との違いは、バイロンの人間としての成長そのものであろう。<sup>2</sup> 唯、語り手の姿勢の変化

<sup>1</sup> バイロンの言葉は感覚や情緒に強く訴える型の抒情詩には向かないが、優れた知的な分析になり得る。この場合分析されるだけの内容が伴っているためか、自己を語るバイロンの言葉は、自己顕示の印象を与えない。表現の仕方と対象とがマッチしているということなのだろうか。

<sup>2</sup> 全く、第三巻に入ってから、一段と成長した新しいバイロンを見る思いがする。手紙などよりもかえって作品のほうが本当の作者を表わす (“...the most revealing commentary on the poems is the poetry itself...” (p. xvi)) という Gleckner 教授の言葉の正しさを感じる。Cf. Robert F. Gleckner, *Byron and the Ruins of Paradise*, The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1967, pp. xv-xvi.

——言い換えれば述べられた言葉が誰の観点として語られているかということの変化——が一つの要因になっているということも確かである。それは、たとえば抒情詩の中では目障りになるバイロンの特徴が物語では、あるいは劇ではそれ程気にならないというふうに、詩人の体質が作品に及ぼす効果がジャンルによって多少とも異なるのと似た事情であろうかと思う。

第一、二巻の語り手は、詩人としての長い invocation や一人称の構文や挿入を混じえつつ、ともすれば作者と主人公とが一体化し勝ちな中を、客観的語り手の立場を維持しようとする努力をしているのは、先に見た通りである。しかし、第一、二巻出版の際に付加されたスタンザは、詩人の個人的な感情を自由に述べて憚らない。第一巻の結びの前に挿入された xci 及び xcii はバイロンの友を悼む全く私的なエレジイである。第二巻の巻末に付加された幾つかのスタンザの中で詩人が直接に読者に対して話しかける部分においても、xcv, xcvi はかつて愛した人や友や母の死を悲しむバイロンの個人的心情の吐露であり、又、最後の xcvii と xcvi にも、具体的な個人的事情への言及こそ無いが、客観的語り手としての言葉とみなすには余りにも瞑想的であろう。

ところで、第一、二巻に後で付加された、詩人が直接に自分の感情を語る部分は、確かに他の部分と調子が違いはするが、異分子としてマイナスにしかならないとは言い切れない。殊に第二巻の終りの部分は、第三巻の始めには及ばぬまでも、似たような落着きと真実味を見せている。

What is the worst of woes that wait on age?  
What stamps the wrinkle deeper on the brow?  
To view each loved one blotted from life's page,  
And be alone on earth, as I am now.  
Before the Chastener humbly let me bow,  
O'er hearts divided and o'er hopes destroy'd:  
Roll on, vain days! full reckless may ye flow,  
Since Time hath reft whate'er my soul enjoy'd,  
And with ills of Eld mine earlier years alloy'd.

(II. xcvi)

興味深いことに、うたわれている内容はそれまでにハロルドの瞑想や心情として語り手が説明して来たものと同種であるにもかかわらず、遙かに迫力を持っている。この時の詩人は、第三巻を始める時の詩人のように、数年間の人生経験によって著しく人間的成長を遂げているわけではない。即ち、これは主として形式の問題であって、内容によっては、第三者が外的に説明する形を取るよりも、自分自身の思いを正直に語るとき、一層の真実味が表われるということなのであろう。ハロルドに自分の気持ちをそのまま読みこみながら第三者の語り手を装ったときの顕示的表現には、時折り押しつけがましさが感じられなかったとは言い切れない。今、物語が一応終って形式の拘束から開放されたとき、バイロンはそれから自由になれるのである。

このことは、第三巻以後の進歩の説明ともなる。客観的物語の形式は、第三巻の途中から殆んど放棄されると言ってよい。第三巻の前半では、冒頭の詩人自身の言葉に続いて、ハロルドを登場させて、語り手が描写、分析、説明など叙述を行なうが、ハロルドのうたう抒情詩 “The Castled Crag of Drachenfels” の後、lvi 以下はすべて詩人の言葉である。それは歴訪する土地の風光やその地にまつわる人々のことなどを綴るものであるが、もはや語り手の立場と言うには余りに深く詩人は彼自身の思いに没頭し、ハロルドへの配慮は完全に放念されている。特に cxii 以下の詩人は個人的になり切って、我が身の来し方を振り返り、自分の心境を整理し、愛しい娘に思いを馳せる。そして第四巻全体は、この調子で、詩人の第一人称での言葉に終止し、結局は殆んど自伝的瞑想詩とでも言うべきものに近付いている。この巻でのハロルドの登場は何と微々たるものであることか。漸く clxiv になって詩人はハロルドを思い出す。しかし、既にハロルドと作者との関係は、第一、二巻における両者の関係とは一変しているのである。1818 年第四巻の出版に際して、Hobhouse 宛ての献辞の中で、この巻の変化を作者自身が認めている。

With regard to the conduct of the last canto, there will be found less of the pilgrim than in any of the preceding, and that little slightly, if at all, separated from the author speaking in his own person.

詩人は今はもう、ハロルドを主人公としてその蔭に作者の個性を隠そうとは露ほども思っていない。そして、そのことによって、*Childe Harold* の後半は失うよりもむしろ得るところのほうが大きいのである。

McGann 氏は、*Childe Harold* の語り手の言葉と名目上の主人公の言葉とを純粹に形式上分離してみることを考え、各巻のすべてのスタンザを、詩人の言葉とハロルドの口から出た言葉とに分類する表を作っている。<sup>1</sup> 但し第四巻はすべて詩人の言葉であるから、当然、表にはなっていない。氏によれば、詩人の言葉とハロルドの言葉との分離は概して容易で、唯、第一巻と第三巻とに各々一箇所ずつ混合 (blurring) があると言う。I の xiv (詩人) と xv-xxvi (ハロルド)、III の xlvii-li (ハロルド) と lii-lv (詩人) である。どちらの場合も、語り手の言葉の続きと思って読み進んで来たところで、“So deem’d the Childe” とか “Thus Harold inly said” とかの語句によって、実はそれはハロルドの心中の言葉であったと分ることから、この一種の混合乃至は混乱が生じている。ところで、三つの巻の分類を通して、ハロルドの言葉とされるスタンザは数少なく、しかも、上記の二箇所を除けば、それらは殆んど全部ハロルドがうたった抒情の小詩である。ハロルドに属するスタンザは、間違っ取りようもない小詩以外は、語り手の言葉と紛らわしい箇所であるということは、語り手と主人公とが多分に同一化していることの表われであろうかと思う。

さて、McGann 氏は詩人とハロルドとの二つに区分しているが、私にはこの分離よりは、氏が詩人として一括している部分自体が、ほぼ純粹な客觀的語り手の言葉から全く私的な詩人自身の言葉にいたるまで、立場の流動性を含んでいることのほうがむしろ興味深い。

物語という形の発生時点においては、語り手は衆に優れた人物、予言者とか魔術師的性格を帯びていたとされるらしいが、その後、通常物語詩の語り手と言え、ほぼ純粹に語り手の役をする、特に個性は持たぬが見る目と感動する心とを持った、極く平均的な人物を考えてよいのではない

<sup>1</sup> Jerome J. McGann, *Fiery Dust: Byron's Poetic Development*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1968. “The Twofold Life” (pp. 67-93).



かと思う。しかし、十九世紀英国ロマン派の詩人達が物語詩を書くときは、決してそうは言えない。作者が語る出来事の解釈を通して人世観とか思想とか作者の態度とかが表明されるのが一般的な傾向である。特にこの傾向が強くなると、キーツが *Hyperion* を書き改めて、詩人自身が登場する *The Fall of Hyperion: A Dream* の形にしたり、ワーズワスが自分の詩人としての形成の物語を自伝の長詩 *The Prelude* に書くというようなことになるのである。バイロンも又、遍歴の主人公ハロルドを仕立て上げながら、結局は詩人個人が、そして詩人自身を、語ることになる。

*Childe Harold* 全巻を通じて、語り手の立場は流動的である。語り手に属する言葉の中には、客観的語り手の立場からの叙述と詩人個人の心情の直接的表明とが含まれる外、その中間として、語り手である詩人が一時的に物語を中断してうたう言葉 (invocation など) も含まれる。このような物語の構造の弛さからして当然のことながら、往々、ハロルドの歴訪の地の叙景や、折に触れて漏らされる感慨や瞑想やコメントには、ハロルドの性格や境遇との必然的な繋がりはない。それらは、殆んど独立した風物誌や瞑想詩として通用する。そのみならず、実はハロルドの心中の言葉であると後で分る部分さえ、恰も語り手の感慨であるかの如くに響くのである。このようなことを考え合わせると、純粹に客観的な形の物語を書くには、自分自身が作中に顔を出して語りたいというバイロンの衝動は余りにも強過ぎるのではないかと思われる。<sup>1</sup> しかも、客観的語り手の役を外れそうになると、*Childe Harold* の語り手は強引にも話を唐突にハロルドに振じ戻さなければならなかった。バイロンが第三者を語り手とする物語の形式を選んだのは、何はともあれハロルドの話を進め、ハロルドの経験や心境や瞑想の形を借りて、自分自身の心中を吐露し、諸事に対する自分のコ

<sup>1</sup> 東洋風の物語においては、確かにバイロンは殆んど純粹な語り手に徹して居り、自分を語るのではなく、作中人物像の描出という分を守っている。しかし、人間としての性癖からしても、作家としての野心からしても、バイロンは人間の心理から世の諸事万端に到るまでコメントを加えたいという誘惑に抗し切れなかったのだと思う。そして、それをするには、抒情詩で自らの心を打ち明ける形よりも、傍観的立場を取る方がよく、物語としてならば、語り手が客観性を装うよりも個性ある語り手として自分の声をはっきりさせた方がよいのではないか。

メントを表明せんがための便宜に他ならないのである。バイロンの露骨な自己表現の意欲と同様、彼のコメント精神は旺盛である。結局 *Childe Harold* の第三巻後半以後は客観的語り手の立場が放棄されて詩人が自分自身の声で自分を語るようになったことは、その表われであると考えられよう。そして、そのことが、たとえ形の上の一貫性と統一を乱すことはあろうとも、かえって新たな迫力を作品に与える結果になったことは、バイロンが彼自身の独自の文学形式を求めて進むべき方向を示唆するものであろう。

### §7. 多様性と流動性の勝利——*Childe Harold* から *Don Juan* へ

前節で見た通り、古雅な遍歴のロマンス風に始まったハロルドの物語詩は、客観的語り手の意識が薄れ、作者が自由に作中に顔を出し始めるにつれて、自伝的瞑想詩に近づいて行く。このような第三巻以後の作者の態度の変化は、感情の真実味の他にも一つの利点をもたらした。それは、詩人の獲得した自由によって、バイロンの生来の多様性と幅の広さが生きるということである。なるほど、第三、四巻に現われる様々の要素は殆んどすべて第一、二巻の中に既に含まれてはいた。しかし、読者がその時々の瞑想や風物やコメントに心を奪われている最中に、「かくの如くにハロルドは…」と唐突に物語に注意を引き戻されることがあった。又、語り手の言葉なのか、ハロルドの言葉なのか、それとも作者である詩人の言葉なのか、曖昧な場合があった。そのようなすっきりしない形の上の欠点が災いして、第一、二巻においてはバイロンの多様性と流動性の魅力が十分に発揮されぬうらみがあったと言うべきであろう。第三巻の後半と第四巻の、もはや物語としては余りにも弛い形の中で、詩人は大っぴらに言いたいことを言う。今は、ハロルドを影として詩人自身が旅をするのであるが、始めの熱心な風物誌の色は薄らいで、旅は主として詩人の自己発見と心の病の快癒に導く瞑想のきっかけを次々に提供するものとなっていることは明らかである。そのように詩人が内心の要求に素直に従って、物語の形に

こだわることと止めるとき、バイロンの青春の決算とも言うべきこの大作は生彩を増す。つまりここということだと思ふ——客観的語り手の立場を保とうとする限り、一貫性を外れるものは脱線として目障りになるから、読者は没頭を妨げられるし、作者も伸び伸びとはできない。しかし、第三者の語る物語という枠を放棄するとき、雑多性と流動性は欠点であることを止め、積極的な特徴となる可能性が生じるのである。

第五節で、パノラマ的イメジャリと関連して、バイロンが多様な、のみならず時には矛盾するような観念や態度を一つの作品の中に共存させること、一つの観念のみを真実として固執しないこと、そのような彼の詩は人生のパノラマとなる、ということを述べた。<sup>1</sup> 余分なものを排除して詩の中に一つの統合した世界を創る典型的なロマン派の抒情詩人の態度とは反対の態度である。このような態度と、それに対応するコメントの言葉とは、抒情詩の陶醉を実現するためには往々ネガティヴに働くということも既に見たところである。しかし、*Childe Harold* のような弛い物語の形、とりわけ客観的語り手の拘束を免れた後半においては、バイロンの特徴である多面性とコメント風の言葉は強味となり得る。極めて感受性の豊かな一人の人間が、ロマンティックな問題意識と情熱を持つと同時に、理想を裏切る冷たく醜い現実をもしかと認めるとすれば、自他を含む人間界を眺めるにつけ、様々の観点にわたる感慨やコメントが尽きるところを知らぬ如くに湧き出て当然であろう。そして、ロマンティックな感情の溢出や、鋭い観察や、機智に富んだ諷刺などは、いずれもはかなく又美しい人間性の真実を提示するが故に、一つ一つが正当な存在理由を持ち、鑑賞に価するといふに留まらない。多岐な観点からの多様な独白乃至は語りかけが次々に湧き出ては流れ行くとき、張りつめた抒情と精神の高揚を欠くという弱点を補う独特の強味もある。多くの観点の併列と交錯が互いにチェックし合ってバランスし、ある狭い一面に耽溺することを妨ぐ時にこそ、正常な健康な人間の持つ多面性の魅力とエネルギーとが発散されるのである。ロマンティックな性格を備えながら抒情詩人に徹するには余りにも醒めた理性

<sup>1</sup> Cf. p. 113 above.

と常識の持主、冷徹な現実認識と批判力に富みながら諷刺家や皮肉屋に終るには余りにも情熱と優しさのあり過ぎる人——バイロンが個性を全うし、詩人として大成する道は、このような形でロマンティックとリアリストとが、抒情詩人と諷刺詩人とが共存する方向を措いてはあり得なかったのではなからうか。

元来バイロンの詩の体質はかなり知的、概念的であるから、コメントというものは使い方によっては彼の詩の有力な武器になるはずである。但し、コメントが真価を発揮するには相応の条件が必要であって、詩人自身の内容と、詩の中にコメントを入れる入れ方との両面において条件が整わねばならない。入れ方の面では、初期抒情詩はもとより、*Childe Harold*の第一、二巻にも欠陥があったと思う。プロットや登場する諸人物の織り合わせなど劇的な構成も無しに、人物にコメントをさせても、余り効果的ではない。場合によってはむしろ逆効果にさえなり兼ねまい。旅の途上次々に接する史蹟風物に触発された気随気ままなコメントを綴った挙句、それらをハロルドに帰属させることにも抵抗がある。更に、話す人の個性の裏づけによってこそコメントの面白味は増すものであるのに、ハロルドにそれだけの生き生きした性格が与えられているとは思えない。そういった意味で、第一、二巻は弱かったのである。

前節で見た第三巻以後の詩人の姿勢の変化によって、コメントを入れる形の面での条件が改良される結果になったことは確かであろう。物語の語り手としての制約から自らを開放することによって詩人の得た自由が、コメントをより自然で生彩あるものとしたことは、例証するには及ぶまい。それと同時に、第二巻と第三巻との間の詩人自身の内面的な成長が、残る一面の条件をも満たすことになった。第三巻の始めの詩人の言葉にバイロンの一段の成長が認められることについては先にも述べたが、第三巻が進み第四巻の終りに至るまで詩人の成長は続いて行く。第三巻の巻末に近く、功名にはやる若気をもはや超えた詩人が

I stood and stand alone,—remember'd or forgot.

(cxii, 1048)

と言うとき、何故か不思議に、彼はひねくれもポーズも無しに語っていると私は感じる。言葉は初期抒情詩や *Childe Harold* 第一巻と同じバイロンの特徴を備えているが、その語句には経験に裏打ちされた真実が響いている。

I have not loved the world, nor the world me,—  
But let us part fair foes; I do believe,  
Though I have found them not, that there may be  
Worlds which are things, hopes which will not deceive,  
And virtues which are merciful nor weave  
Snares for the failing: I would also deem  
O'er others' griefs that some sincerely grieve;  
That two, or one, are almost what they seem,  
That goodness is no name and happiness no dream.

(cxiii, 1049—cxiv, 1066)

自己分析ができるほど距離を置いて自分自身を眺められるのみならず、世間に対しても歪まぬ像を得られるだけの距離を置いて見ることが、今の詩人には可能である。このとき始めて、相反する真実の併置の中から、何らかの積極的な価値を発見することができる。真実を知った上での寛容と言ってもよい。それは、善や幸福が現実の人生で悪や不幸に勝つものだと期待する安易な夢とは違う。善や幸福などの理想は恐らく現実には敗れ、破壊されるであろうけれども、なおかつ美しく貴く、心を引くものである。そして、絶対にあり得ないものではないのである。このように熟した詩人の心は第四巻にも顕著であり、たとえばローマの遺跡に立って耽る「時」についての瞑想にも十分反映している。詩人はそこで、人の世界を流し去る「時」の力を、又、人がこの世で遭遇する苦悩を、身に滲みて感じる。しかしながら、詩人はこの詩と共に成長を遂げた。この長篇も終りに近づいた今、彼には、苦しい試練を切り抜けた者の自信がある

But I have lived, and have not lived in vain:  
My mind may lose its force, my blood its fire,  
And my frame perish even in conquering pain;  
But there is that within me which shall tire

Torture and Time, and breathe when I expire ;  
Something unearthly which they deem not of,  
Like the remember'd tone of a mute lyre,  
Shall on their soften'd spirits sink, and move  
In hearts all rocky now the late remorse of love.

(cxxxvii, 1225-33)

自他のうちに人間性の現実を嫌というほど思い知らされて、なおかつ快活を保つのは難事である。捨鉢になること無しに多様な認識を共存させ得る人は、ある意味で人生の達人と言ってよかろう。 *Childe Harold* を完結しようとする詩人は、少くとも詩に表われる限りにおいては、その域に近づきつつあると思われる。第一巻のハロルドの憂うつやシニシズムやポーズを超脱し、自分自身に対しても、他人に対しても、詩人は愛といたわりとを持つことを学んだかの如くである。以前の

Hard is his heart whom charms may not enslave ;  
But Harold felt not as in other times,  
And left without a sigh the land of war and crimes.

(II. xvi, 142-4)

のような無感動とは別の落着きが生まれた。大海原に呼びかける結びの十余のスタンザの雄大さは、バイロンの到達し得た心と視野の広さを象徴するかのように思われる。人生批評にふさわしいこのような心境に至ったとき、コメントは生きるのである。

さて、結果としてみれば、「ハロルドの遍歴」はハロルドの遍歴である以上に詩人自身の精神的遍歴であった。作品と共に作者自身が成長した *Childe Harold* は、出来ばえに満足したかどうかは別として、バイロンにとって重大な意味を持つだけに、愛着も一際深いものであったに違いない。第三巻の開始に際して創作についての意識を吐露したように、第四巻の筆を措くにあたって、作者は彼の感慨を述べる。

But where is he, the Pilgrim of my song,  
The being who upheld it through the past?  
Methinks he cometh late and tarries long.

He is no more—these breathings are his last ;  
His wanderings done, his visions ebbing fast,  
And he himself as nothing : . . .

(clxiv, 1468—73)

今この遍歴の人が消え行くことの思いが思いを呼んで話は逸れるが、やがて再び詩人は遍歴の終末に思いを戻す——ハロルドと詩人と二人の遍歴の終末に。

But I forgot.—My Pilgrim's shrine is won,  
And he and I must part—so let it be :  
His task and mine alike are nearly done ;

(clxxv, 1567—9)

第四巻ではバイロンはしきりにハロルドを Pilgrim と呼ぶ。ハロルドはバイロンの pilgrimage の貴重な伴侶だったのである。詩人は一つの巡礼を終えて目的を果たし、ハロルドは消えてよいのである。以後バイロンは再び *Childe Harold* のような詩を書くことはない。彼はこの詩で自己を見つめ、自己の精神の病を知り、そしてそれから快復したのである。遍歴は終り、詩人は新たな精神活動の形態に準備が整った。即ち、全く新しいタイプの大作 *Don Juan* の創作に向けてである。<sup>1</sup> *Childe Harold* 以後にもバイロンは前から試みて来た型、劇とか物語の詩も書き続ける。しかし、世に認められているように、作者にとっても読者にとっても新しいユニークな作品 *Don Juan*こそ、バイロンの特質を最もよく活かす形なのである。

では、その新たな精神活動の形態は、創作の形式としてどのような形を取るのか。その方向を見る手掛かりとなるのが、*Childe Harold* の物語としての弛さ、殊に第三、四巻の語り手の姿勢である。一方において、詩人はより大きな自由と率直とを求めて客観的語り手の立場を捨て、自分自身を表に立てて語り始めた。しかし、又一方において、彼は最後までハロルドと共に歩み、決してハロルドを捨てて別の詩を書くことはしなかった。

---

<sup>1</sup> Beppo や *Don Juan* が Frere から刺激を受けて書かれたことは衆知の事実であるが、この頃バイロン自身の中に Frere を受入れる素地が出来ていたことも確かだと思う。

それは、乗りかけた舟というだけではない、深い意味のあることだと私は考えたい。第三巻の始めに詩人が述べたように、創造の世界においてこそ詩人の魂は現実以上に激しく生き得るのであって、詩人の内面的成長のためにハロルドは必要でもあり便利でもあったのである。新たな精神活動に際しても、詩人の精神をよりよく表明するためには、想像力の創り出す架空の世界と人物が必要であろう。作者が自分をそのまま生まで材料にするのが必ずしも自由と率直を保証するやり方ではないのだから。そこで、客観的語り手の立場に隠れて第三者によって自己を語るのではなく、自己を作品の中に押し出して自分の声で自由に語るという一つの方向。しかし、創作の世界を必要とし、分身ではあるが自分とは別の架空の人物を創造するというもう一つの方向。——この二つが併わさったのが *Don Juan* の手法であると私は見る。

それだけで独立した研究に価する *Don Juan* をここで論じるつもりは私にはない。ここでは、初期抒情詩以来のバイロンの特徴が最もよく活かされるべき当然の展開として、この作品に触れておくにとどめたい。

繰返し述べて来たように、元来バイロンの中には相反する要素があった。著るしくロマンティックな情熱と問題意識、非ロマンティックな諸特徴——現実受容の傾向、雑多な観点や態度の併置、知的なコメントの言葉、等々。個々の作品の属するジャンルやそれが取る形によっては、これらの異った要素は不調和を招いていた。しかし、*Don Juan* というユニークな物語詩においては、これらのバイロンの特徴は素晴らしい効果を挙げるのである。

*Don Juan* のユニークさは、何はともあれ、語り手の性格、語り手と物語の主人公との関わり方にある。

I want a hero: an uncommon want,  
When every year and month sends forth a new one,  
Till, after cloying the gazettes with cant,  
The age discovers he is not the true one;  
Of such as these I should not care to vaunt,  
I'll therefore take our ancient friend Don Juan—



We all have seen him, in the pantomime,  
Sent to the devil somewhat ere his time.

(Canto I, i, 1—8)

In Seville was he born, a pleasant city,  
Famous for oranges and women—he  
Who has not seen it will be much to pity,  
So says the proverb—and I quite agree ;  
Of all the Spanish towns is none more pretty,  
Cadiz perhaps—but that you soon may see ;  
Don Juan's parents lived beside the river,  
A noble stream, and call'd the Guadalquiver.

(viii, 57—64)

「私」なる語り手が、主人公を持つ物語を語ろうとしていることは、第一行で既に分る。しかし、この語り手は忠実な客観的語り手を勤めようなどとは毛頭思っていないらしい。ジュアンはそっちのけで読者を相手におしゃべりを始めてしまう。大体、彼は物語とおしゃべりのどちらを余計に楽しんでいるのか。話の筋とは関係の無いことを言っでは喜び、自分の意見をはさんでは悦に入っている。彼は上機嫌である。つまり、語り手は無性格であるどころか、この詩の魅力は多分に彼の個性と話術の魅力である。おまけに彼は自分を主人公と関係さえ持たせている。彼はジュアンの両親と知り合いで、彼等の不仲を取り持とうと試みたこともあり、悪童時代のジュアンに階上から水を浴びせかけられたこともあるという (Canto I, xxiv)。このようにして、語り手はすべてを知る物語り手である上に、自分の個性を主張して、気の向くままに口を出す権利を始めから確保する。彼は勝手に脱線したり意見を加えたりしながらジュアンの話を進行させるが、彼には最大限の自由がある。何故ならば、この物語は彼自身の話ではなく、ドン・ジュアンの話であるから、彼は主人公ジュアンに何をやらせようと構わない。ジュアンを人形のように操って事件に遭わせ、彼自身がそれを材料にして自由自在に描写し、コメントを加え、説明し、感情をうたう。このような作品には、様々の観点やムードが排反作用なしに共存することを許される。語り手は時によって真剣になり、燃え上り、あるいは

は憤激し、批判し、からかい、楽しみ、優しく見守ればよい。それまでにバイロンが書いた様々のタイプの個々の作品の中に分散して表わされていた多様な要素や立場が一つの作品の中に含まれるのである。しかも、それらは誇張や歪みの消えた磨かれた形となって調和を保っているように思われる。

たとえば、*English Bards* に示された諷刺精神である。*Don Juan* にも諷刺精神は横溢しているが、その諷刺は一本気な激越や辛辣の調子ではなく、滑稽によって和らげられている。第一スタンザを見ても分る通り、この詩の主調は気随気ままの饒舌であるから、社会戯評的要素が精彩を放つのは当然であるが、澄ましこんだ仮面の下から人間性の偽善や愚かしさや哀れさの素顔を剥き出して見せるのに、詩人はシニカルになることも自らを道化に仕立てることも必要としない。ジュアン及びジュアンをめぐる人々に行動をさせて、語り手は機智の溢れるコメントをすればよい。一人称で自分を語る、あるいは三人称でも自分と全く同一化した主人公を語るのとは違うこの立場は、コミカルであったりユーモラスであったりするだけの余裕を許すのであろう。かねてバイロンの得意とする諷刺向きの技法が、一層の柔軟性をもって駆使される。漸新な思いつき、コントラストの絶妙、うっちゃりのショックを与える鮮かな漸降法、滑稽さを強調する心憎い押韻など。

*Don Juan* の諷刺の特徴は、権力者の欲望のための戦争に対する憤激や非難のような場合を除いては、<sup>1</sup> 概して悪意や憎悪を感じさせるものではないということである。ユーモアとコミックの精神に包まれて、バイロンの諷刺は目の鋭さと同時に心の広さ温かさを感じさせる。

逆に、何かを肯定する場合でもバイロンは目の鋭さを失わない。*Don Juan* の中には、たとえばジュアンとハイディ (Haidée) の天真らんまん恋のエピソードのように、作者の是認と愛情が表面に出ることもある。二人の若々しい愛を描くバイロンの言葉に心打たれぬ者はあるまい。ところが、

---

<sup>1</sup> Cf. M. G. Cooke, *The Blind Man Traces the Circle: On the Pattern and Philosophy of Byron's Poetry*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1969, pp. 188-2.

Where heart, and soul, and sense, in concert move,  
And the blood's lava, and the pulse a blaze,  
Each kiss a heart-quake,—for a kiss's strength,  
I think, it must be reckon'd by its length.

(clxxxvi, 1485—8)

の最後の対句で、語り手は傍観者の冷静さで軽くからかい、若者の天衣無縫の愛を貴びながらも、感傷の弊に陥ることは決してしない。この物語詩の語り手の性格から、一つの立場にはまりこんで、別の観点の存在を忘れてしまうということは起こらないのである。二人の恋を、ジュアン乃至はハイディの心の中を客観的語り手が語る形を取ったとしたら、あるいは、このような恋の感情を抒情詩にうたったとしたら、随分違う結果になるに違いない。

自由に介入する個性的な語り手を通して、ロマンティックな情熱、現実を見る鋭い目、一見投げ遣りの中に保たれた価値観など、包括的な人間の姿勢が提示される。ジュリアのエピソードを取ってみても、偽善的で、自己正当化が巧くて、鉄面皮でもある、しかし真底女らしくて可憐な、恋に身を滅す女を心憎いまでに描いていて、バイロンの多面的な性格が新しい形式の中でどんなに生き生きとし、彼の技術がどんなに本領を発揮するかがよく分る。流動的で軽快な、そしておおらかな余裕のある語り口でバイロンの人生の観察が綴り合わされ、*Don Juan* は興味深い人生のパノラマさながらである。

バイロンの文学の中に、宗教的なほどの精神性、難解なまでに精緻な思想、神韻縹渺たる雰囲気など、尊重すべき多くのものの欠除を指摘することはたやすい。彼の詩が余りにも日常の次元に留まり過ぎることも物足りなく思われるであろう。*Don Juan* に関してこれらのことは特に著るしいかと思う。しかし、そこに欠けるもののみに拘泥せず、そこにあるものに對して心を開くならば、このユニークな作品は大いに価値あるものを供してくれる。バイロンの多面性——雑多性とも言えそうであるが——は彼の人間らしさでもある。矛盾はスケールの大きい人間にはしばしばつき物である。バイロンが世界をありのままに見た結果が雑多であっても、彼はそ

れを気にはしない。彼の世界は本質的には正常でタフな世界であり、いつの世にも平凡な人間が生き抜くために必要なたくましい処世の力を秘めているように思われる。

詩人としての出発点以来、バイロンの中にあった特徴は、*Childe Harold* を経て、当然の展開の結果として、*Don Juan* の中に結実する。それまでの多くの作品の中では時に目障りとなった不調和、不安定は、バイロンの体質に合った新しい形の中で克服されて、作者の身についた余裕が、天衣無縫の人間らしささえ生み出している。*Don Juan* のみがバイロンではないし、ましてや *Don Juan* 的文学のみが優れた文学ではないが、これが最もバイロンの、ユニークな作品であると言ってもよいのではなかろうか。

(1972 年 5 月)

#### 参 考 文 献

- Cooke, M. G., *The Blind Man Traces the Circle: On the Pattern and Philosophy of Byron's Poetry*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1969.
- Frye, Northrop, "The Drunken Boat: The Revolutionary Element in Romanticism," *Romanticism Reconsidered*. Northrop Feyer, ed., New York, Columbia University, 1964.
- Gleckner, Robert F., *Byron and the Ruins of Paradise*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1967.
- Langbaum, Robert, *Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, London, Chatto and Windus, 1957.
- McGann, Jerome J., *Fiery Dust: Byron's Poetic Development*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1968.
- Marchand, Leslie A., *Byron: A Biography*, New York, Alfred A. Knopf, 1957.

## Résumé

### A Study of Byron's Peculiar Qualities through *Hours of Idleness* and *Childe Harold's Pilgrimage*

#### Part II

Shigeko Hashitsume

In an earlier essay printed in the previous issue of this periodical, the writer examined the nature of Byron and his poetry through a study of *Hours of Idleness* and the first and second cantos of *Childe Harold's Pilgrimage*, pointing out that Byron was typically romantic in his themes while rather unromantic in his treatment of those themes, i.e., in his mental structure and in his language.

§ 5, the opening section of the present essay, is a more detailed observation of the peculiarities of Byron's poetic language. In spite of obviously romantic settings, images, and words, his language in general lacks that subtle suggestiveness and that magical charm essential to the apparently simple language of some of the supreme lyrics by other major poets of the English Romantic period. Rhetorical, exoteric, discursive, conceptual, and abounding in images with clear outlines, his language is a reflection of his characteristic mental structure, and is fit for a panoramic world of poetry in which various aspects of human life are presented in juxtaposition.

§ 6 considers the change in the narrative attitude in the latter two cantos of *Childe Harold*. Here the poet no longer pretends to be an impersonal narrator telling of Harold's pilgrimage, but talks freely about his own. Certainly this intensifies the looseness of the narrative form. However, the result is more a clarity and naturalness than a confusion in story-telling. Moreover, the change affects the tone of the poem favourably in that the voice of the speaker in the latter cantos rings truer than before: the voice is not now a disguised, ostentatious self-expression, but a self-analysis and meditation addressed to the poet himself as well as to the reader.

In § 7, *Childe Harold*, chiefly the latter cantos, is seen as an important point in the process in Byron's development toward that most Byronic masterpiece, *Don Juan*. Spiritually, the poet has faced himself, analyzed his spiritual disease, and cured himself through the pilgrimage. Technically, he has learned a great deal about expressing himself by assuming the role of a narrator—in the latter cantos he protrudes himself openly in the poem and speaks frankly in his own voice, not hiding behind the mask of an impersonal narrator, while still keeping his hero until the end as a companion of his pilgrimage.

(This seems to anticipate Byron's narrative method in *Don Juan*, where he tells about the fate of Juan, chattering as a highly individual narrator.) The same triumph of Byron's mobility and versatility is to appear in a more mature form in *Don Juan*, where Byron's characteristic mental structure and language, which sometimes worked negatively in other forms, successfully enhance the charm and poignancy of the panorama of life he unrolls before us.